MENDELSSOHN WAGNER SCHUMANN

# NIKOLAUS HARNONCOURT

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

SONY CLASSICAL

## FELIX MENDELSSOHN 1809–1847

1 **Das Märchen von der schönen Melusine** Konzertouvertüre op. 32 — 11:44
Concert Overture *The Fair Melusine*
*Allegro con moto*

2 *Commentary by Nikolaus Harnoncourt on Wagner's* Tannhäuser — 0:45

## RICHARD WAGNER 1813–1883

**Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg** WWV 70
Tannhäuser and the Song Contest at the Wartburg
Version: Paris 1861

3 Ouvertüre – Bacchanale (Venusberg) — 19:21
Overture – Venusberg Music

4 *Commentary by Nikolaus Harnoncourt on Wagner's* Tristan und Isolde — 1:54

## RICHARD WAGNER

**Tristan und Isolde** WWV 90

5 Vorspiel zum 1. Aufzug — 11:24
Prelude to Act I

6 Isoldes Liebestod: "Mild und leise wie er lächelt" — 6:43

**Violeta Urmana** *mezzo-soprano*

## ROBERT SCHUMANN 1810–1856

7 **Requiem für Mignon** op. 98b — 11:24
for Soloists, Chorus and Orchestra
Text from Johann Wolfgang von Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
No. 1 "Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?" *(chorus, sopranos I & II, altos I & II)*
No. 2 "Ach! wie ungern brachten wir ihn her!" (*soprano I, alto I)*
No. 3 "Seht die mächtigen Flügel doch an!" *(chorus, sopranos I & II)*
No. 4 "In euch lebe die bildende Kraft" *(chorus, sopranos I & II, alto I)*
No. 5 "Kinder, kehret in's Leben zurück!" *(bass, sopranos I & II, altos I & II, chorus)*
No. 6 "Kinder! eilet in's Leben hinan!" *(chorus, sopranos I & II)*

**Elisabeth Kulman** *soprano I* · **Kaya Last** *soprano II*
**Martina Steffl** *alto I* · **Luise Gündel** *alto II* · **Hiroyuki Ijichi** *bass*
**Arnold Schoenberg Chor** · **Erwin Ortner** *chorus master*

## *BONUS*

8 *Commentary by Nikolaus Harnoncourt on Mendelssohn's* Melusine *Concert Overture, plus complete performance* — 18:43

**Chamber Orchestra of Europe** · **Nikolaus Harnoncourt** *conductor*

*Recording:* Austria, Graz, Stefaniensaal, June 25, 1999 · *Executive Producer:* Michael Schetelich
*Recording Producer (ORF):* Franz Josef Kerstinger · *Recording Engineer (ORF):* Heinz Elbert
*Mastering:* Martin Kistner · *Product Management:* Guido Eitberger
*Packaging Design:* Pablo Lütkenhaus · *Photos:* Heimo Binder · *Editorial:* Jochen Rudelt, text*house*
℗ & © 2026 Sony Classical, a label of Sony Music Entertainment

With kind support from the Harnoncourt family, Nikolaus Harnoncourt Zentrum / Anton Bruckner University in Linz, Styriarte, Chamber Orchestra of Europe, Christian Eisenberger and Arnold Schoenberg Chor

NIKOLAUS HARNONCOURT

# “EVERYWHERE THIS CRY, THIS LAMENT …

“Isolde’s Love-Death” was the title that Nikolaus Harnoncourt gave to the two concerts that he conducted with the Chamber Orchestra of Europe at the Styriarte festival in Graz on 23 and 25 June 1999 – this was the festival that had been founded in his honour in his home town in Styria in 1985. Harnoncourt had never seen himself as a Wagnerian but, when the subject of “love” was proposed as the overriding theme for the 1999 Styriarte, he decided to use the opportunity to undertake his first foray as a conductor into the field of the Wagnerian music drama. A good deal of Wagner’s music can be subsumed under the subject of love, but in this context *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde* in particular stand out, and so it made logical sense for Harnoncourt to choose concert arrangements of excerpts from these two works for his only engagement with Wagner’s world. The conductor planned the programme in such a way as to frame this bold experiment with two works by composers whose music is not only linked thematically to Wagner’s but with whom Wagner also had an ambivalent relationship: Felix Mendelssohn and Robert Schumann.

We are especially fortunate that the live recording that was made on 25 June 1999 also includes Harnoncourt’s live commentary on the music, in addition to which we have an opportunity to gain an insight into Harnoncourt’s conducting scores and the relevant notes that are lodged in the Nikolaus Harnoncourt Zentrum at the Anton Bruckner University in Linz and that allow us to delve more deeply into the conductor’s thinking. The corresponding QR codes may be found alongside the liner notes on each of the works recorded here.

Mendelssohn’s concert overture ***The Fair Melusine*** op. 32 dates from 1834 and was inspired by the tale of a mysterious water nymph that is found in many European cultures. The most familiar version dates from the Middle Ages and tells of a woman who may marry only on condition that her husband never sees her bathing; when he breaks his word, she disappears for ever.

The Austrian dramatist Franz Grillparzer had drafted a Melusine libretto for Beethoven in 1823, but in the end it was Conradin Kreutzer who set it to music a decade later. Mendelssohn saw the Berlin première and “disliked it exceedingly” (as he declared in a letter to his sister Fanny), but it inspired him to give musical form to the narrative in his own concert overture – not in the sense of illustrating a detailed programme but by creating a poetic and musical evocation of the mood and atmosphere that he himself had felt when reading the legend.

The notes that Harnoncourt made when studying the score are highly instructive because he interprets this Overture as a paradigm of one of the underlying themes of Romanticism in general: the bourgeois world’s engagement with the fantastical and with art, which in turn finds expression in the reinterpretation of love as a place of refuge and of longing. In responding to the Overture in this way, Harnoncourt was aligning it with a tradition that extends from *Alcina* and *Medea* to tales about Undine and Melusine and thence to *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde* before finally extending to *Rusalka* and *Pelléas et Mélisande*.

The Overture begins with a gently flowing theme in the woodwinds that is often interpreted as a musical image of water – the vague splashing sound recalls the limpid brook in which Melusine lives. Wagner later took over this theme into the opening bars of *Das Rheingold* and it recurs throughout Mendelssohn’s Overture with the regularity of a leitmotif, lending the music an almost ethereal quality. In terms of its structure, the Overture is an Allegro in Classical first-movement sonata form: the introductory theme depicting water leads to the triumphalist motif associated with the knight who, in this version of the legend, marries the water nymph, and is followed by a third, more lyrical theme that describes Melusine herself and that may be interpreted as a reflection of the character’s human emotions. The development section brings with it a sense of evolving drama before the themes return in the recapitulation and the Overture dies away on a quiet, almost other-worldly note – it is as if Melusine has sunk beneath the waves. Stylistically speaking, this Overture is typically Mendelssohnian: clearly structured, abounding in lyrical melodies, orchestrated with striking refinement, and reflecting a careful balance between Romanticism and Classicism. It may be an early work, but it already reveals its composer’s mastery in his handling of the orchestra. *The Fair Melusine* is effectively a symphonic poem. Although numbered among Mendelssohn’s lesser-known works, it is rightly held in the highest regard among his orchestral compositions.

Wagner first met Mendelssohn in 1836, the year after the latter was appointed conductor of the Gewandhaus concerts in Leipzig. Two of Wagner’s works had already been heard there: his Concert Overture in C major in April 1832 and his Symphony, also in C, in January 1833. Wagner initially admired Mendelssohn as a conductor but found his music too “neoclassical and backward-looking”, its formal perfection notwithstanding. But, following Mendelssohn’s death in 1847, Wagner turned his back on him and attacked him, along with Meyerbeer, in his demagogic essay of 1850,”

QR code for Harnoncourt’s original score of *The Fair Melusine*

Das Judenthum in der Musik" (Jewry in Music), where he denied him any competence as a composer. Mendelssohn, Wagner opined here, "has shown us that a Jew may have the amplest store of specific talents, the finest and most varied culture, the most intense and delicate sense of honour but still not be able, even with the help of all these advantages, to produce the effect of which we know art to be capable: art that moves our heart and soul on the very deepest level."

On hearing an early performance of ***Tannhäuser*** in Dresden, the Austrian critic Eduard Hanslick described Wagner as "the most talented music dramatist among living composers" and placed the work on a par with Weber's *Der Freischütz*, Meyerbeer's *Les Huguenots* and Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*.

"A band of pilgrims passes by; their singing – fervent, contrite and remorseful – rises up in an outpouring of hope and of trust in mankind's salvation. It draws near us at the start, then swells as if close at hand, growing more powerful, before finally fading away. Dusk, and the dying echo of their chant. – With the onset of night enchanted visions appear: a duskily rose-scented fragrance swirls all around us; exultant shouts assail our ear and the whirlings of a hideously lascivious dance can be vaguely discerned. These are the seductive spells cast by the Venusberg that are revealed at dead of night to those whose breast is fired by a bold and sensuous yearning. – Drawn by the tempting apparition, a slim male figure approaches: it is Tannhäuser, the bard of love. He sings his proudly jubilant love song, joyful and challenging, as if to force the spell to do his bidding. – He is answered by wild rejoicing: the roseate clouds close in around him, enchanting perfumes fill the air and steal away his senses. In the most seductive of half-lights, his gaze, now alive to the most wondrous sights, grows aware of an ineffably alluring female figure; he hears her voice, a voice that, trembling with sweet desire, sings its siren song and promises to sate the bold hero's wildest desires. It is Venus herself who has come to him. – His heart and senses are on fire; a fierce devouring longing kindles the blood in his veins: he is driven closer by an irresistible force and he now approaches the goddess herself with his song of jubilant love, which he sings in her praise in a state of the greatest ecstasy. – As if in response to his magical call, the wonders of the Venusberg are now revealed to him in all their glory: tumultuous shouts and the savage cries of joy rise up on every side; in drunken revelry the Bacchantes storm in and with their frenzied dancing draw Tannhäuser, drunk with rapture, into the goddess's ardent embrace. With raging desire, her arms enfold him and draw him away to a realm immeasurably distant where existence as we know it ends. They race away like the Wild Hunt itself, and the storm then swiftly abates. Only a wantonly plaintive whirring still trembles in the air: a dreadfully sensuous rustling like the breath of accursed desire still billows over the place where impious charms had revealed themselves and over which night again spreads its pall. – But already the new day is dawning and in the far distance we can hear the singing of the approaching pilgrims. As their singing draws closer and closer and the day drives back the night, the whir and soughing of the breezes that had previously sounded like the dreadful cries of damned souls begin to surge more joyfully so that when the sun at last rises in its splendour and the song of the pilgrims, powerfully inspired, proclaims to the world and to all that lives in it that salvation is at hand, this wave then swells to the point where it becomes the most blissful delirium of the sublimest ecstasy. It is the exultant cry of the Venusberg itself released from the curse of evil, and we now hear this cry to the strains of the hymn. And so the whole of pulsating life courses through our veins to the sounds of the song of redemption and the two dissevered elements – mind and senses, God and nature – unite in love's holiest kiss."

Wagner wrote this note on the *Tannhäuser* Overture for a concert performance in Zurich, five years after the work's first performance in Dresden in 1845. In the "Dresden Version" of the score the "Venusberg Music" is still part of the opera's introduction and accompanies the scene in which Tannhäuser tries to break free from Venus's stranglehold. When revising the score for a production in Paris in 1861, Wagner turned this episode into an extended ballet almost ten minutes long, his aim being to meet the expectations of an audience that demanded a ballet in every opera.

Few of his works preyed on Wagner's mind for as long as *Tannhäuser*. Only weeks before his death in February 1883 he told his second wife, Cosima, that he "still owes the world *Tannhäuser*". The Overture and the ensuing "Bacchanal", as the Venusberg Music was known in Paris, were given a concert ending, although this arrangement was not heard until 12 May 1877, after which date it became one of Wagner's most frequently performed works. The Paris performances in March 1861 triggered a scandal that prompted Charles Baudelaire to leap to the composer's defence with his own interpretation of the opera:

"*Tannhäuser* represents the struggle between the two principles that have chosen the human heart for their chief battlefield; in other words, the struggle between flesh and spirit, Heaven and Hell, Satan and God. And this duality is established at the very outset, and with incomparable skill, by the Overture. How much has not already been written about this piece of music? It is nevertheless to be presumed that it will continue to provide matter for many a thesis and eloquent commentary; for it is the nature of true art-works to be inexhaustible mines of suggestion. The Overture, then, sums up the dramatic thought in two motifs, the religious and the sensual which, to have recourse to Liszt's expression, 'are placed here like two mathematical terms which find their equation in the finale'.

WAGNER

The Pilgrims' Chorus appears first, with the authority of the supreme law, as though to mark at the outset the true direction of life, the goal of the universal pilgrimage, which is God. But as the intimate sense of God is soon drowned in every consciousness by the lusts of the flesh, the motif which represents holiness is gradually overwhelmed by the sighs of the senses. The true, terrible and universal Venus is already looming up in every imagination. But I must warn anyone who has not yet heard this marvellous overture to beware of envisaging at this point a chorus of everyday lovers whiling away their time in shady bowers, or the accents of an ecstatic band hurling their challenge at God in the cultivated language of Horace. This is quite a different matter, at once more true and more sinister. Languors, fevered and agonized delights, ceaseless returns towards an ecstasy of pleasure which promises to quench, but never does quench, thirst; frenzied palpitations of heart and senses, imperious orders of the flesh, the whole onomatopoeic dictionary of Love is to be heard here. Finally the religious theme little by little resumes its sway, slowly, by degrees, overwhelming the other at last in a peaceful victory, as glorious as that of the irresistible being over his sickly and anarchic adversary, of St Michael over Lucifer."

QR code for Harnoncourt's original score of the *Tannhäuser* Overture

QR code for Harnoncourt's original score of the *Tannhäuser* Venusberg Music

In both *Tannhäuser* and ***Tristan und Isolde*** Wagner explores a central idea in his output – namely, redemption through love. In 1880 he told Cosima: "It is the same in the Venusberg as in *Tristan* – in the one it is resolved in grace, in the other in death. Everywhere this cry, this lament." Whereas Tannhäuser vacillates between sensuality and Christian love and is finally redeemed from his sins by Elisabeth's love for him, Tristan's conflict is rather different: here a magic potion is needed to break down the social conventions to which the lovers none the less ultimately fall victim. Here redemption and release are found only in death and in Isolde's transfiguration. Her final words translate as "In the surging swell, in the echoing sound, in the world-breath's wafting universe – to drown – to sink – unaware – highest bliss!"

Few composers have poured their lives into their art as much as Wagner, while at the same time raising that life to a whole new level. In *Tristan und Isolde* he wrote an opera on passionate love and on adultery, a work as brilliant as it is moving. The inspiration behind it was both trivial and romantic. While living in Zurich, Wagner fell in love with Mathilde Wesendonck, the wife of his patron Otto. The affair was doomed from the start. Yet, even after the liaison became public knowledge and Wagner had to leave the house placed at his disposal by the Wesendoncks and end his relationship with Mathilde, Otto continued to support him financially and in 1859 bought the performance rights to the *Ring* from the notoriously cash-strapped composer.

These biographical details also help to explain the relationship between the characters in the music drama: Wagner is Tristan with his forbidden love; Mathilde is the devoted figure of Isolde; and Otto Wesendonck is King Marke, who ultimately forgives the lovers. The love depicted in the work was meant to remain purely human. According to an entry in Cosima Wagner's diaries for 1873, "R. is against all pomp, and explains how he turned his back on subjects such as Lohengrin and Tannhäuser in order to do away entirely with outward pomp and present human beings without any conventional frills." Although *Tristan und Isolde* may be clothed, superficially, in medieval garb, Wagner is spectacularly successful here from a compositional point of view: the entire music drama is based on the chord that is heard at the very beginning and that recurs as a leitmotif throughout the work, not being resolved until the very end. It effectively altered the whole history of music and opened the door to the modern world. For Nikolaus Harnoncourt, this chord marked the beginning of atonality and, with it, a repudiation of the compositional principles that had held sway until then in western music. But it also marked a rejection of the moral standards of the time: true freedom and redemption for human beings are achievable only when we cast off all social and moral fetters, as Wagner's friend in Dresden, the anarchist Mikhail Bakunin, had demanded and as another of Wagner's former friends, Friedrich Nietzsche, expressed it in his main work, *Also sprach Zarathustra*, the first two parts of which appeared in 1883, the year of Wagner's death.

QR code for Harnoncourt's original score of the Prelude and Liebestod from *Tristan und Isolde*

WAGNER

Robert Schumann's ***Requiem für Mignon*** is a fascinating choral work that is rarely performed on account of its unusual position in its composer's output. Schumann wrote it in Dresden in 1849. As his op. 98b it formed the concluding section of his *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus "Wilhelm Meister"*, taking the composite work beyond the confines of a mere song cycle for voice and piano, and demanding substantial additional resources in the form of five vocal soloists, chorus and orchestra.

Goethe's novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship*) had been published in four volumes in 1795/96 and for nineteenth-century readers it was a part of the canon of texts in which the bourgeoisie could see itself reflected, even if initial responses to the work had been distinctly mixed. At Goethe's request the poems that the novel includes were set by Johann Friedrich Reichardt, although a number of them later attracted individual settings by the likes of Beethoven and Schubert before Schumann finally created the first cycle by setting nine of the poems. For a time he had toyed with the idea of writing an opera about Wilhelm Meister but later decided to set only the poems that are placed in the mouths of Mignon, Philine and the Harper. Although the nine poems are merely fragments of a greater whole, they none the less relate to the novel in its entirety and in that way constitute a modern musical form of narrative that does, however, presuppose a knowledge of all the underlying action.

The character of Mignon is central to the novel, second in importance only to the eponymous protagonist. She is a mysterious, androgynous-seeming child whom Wilhelm Meister meets on his travels. For a long time her origins remain unclear and the same is true of her inner world, which is marked by a sense of deep yearning and pain. Following her death, she is buried in a ceremony that seems almost Catholic in character and that takes place in the novel in a "Hall of the Past". The term "Requiem" is not used here. Although Goethe's text takes as its starting point the structure of a Catholic funeral service, the two otherwise have little in common. Rather, the ceremony expresses the Romantics' empathy with a kind of pantheistic aesthetic that extends beyond the mere individual.

Schumann's six-part *Requiem für Mignon* lasts around twelve minutes and strikes a pseudo-liturgical note. The composer sticks closely to Goethe's words and to the stage directions that the text contains: the two solo sopranos and the two solo altos represent the children who grieve for Mignon, while the chorus moves from contemplation of the dead girl to an acknowledgement of the "formative force" of life and, with it, a return to an active existence in which "love, with its heavenly gaze," encounters the deadly seriousness that is uniquely capable of "rendering life eternal". As with his *Scenes from Goethe's "Faust"*, which was written over a period of several years and premièred in its entirety in Cologne in 1862 (only the third section, "Faust's Transfiguration", was heard during the composer's lifetime), Schumann created an entirely new genre here and one that is hard to categorize: it is a kind of imaginary music theatre for the concert hall and expresses a longing for redemption that was later to be found in Wagner's *Ring* and *Parsifal*. In his reflections on this concert Nikolaus Harnoncourt saw this feature as an alternative to the increasingly "despiritualized" world of egoism and misconceived love that had been robbed of all sense of transcendence.

*Michael Schetelich*

QR code for Harnoncourt's original score of *Requiem für Mignon*


SCHUMANN

NIKOLAUS HARNONCOURT AND VIOLETA URMANA

REHEARSAL FOR THE STYRIARTE CONCERT IN 1999

# ÜBERALL DER SCHREI, DIE KLAGE …

»Isoldes Liebestod«, so betitelte Nikolaus Harnoncourt seine Konzerte mit dem Chamber Orchestra of Europe am 23. und 25. Juni 1999, die während seines Festivals, der 1985 für ihn gegründeten Styriarte in Graz, stattfanden. Harnoncourt, der sich selbst nicht als Wagner-Interpret verstand, nahm das übergeordnete Thema »Liebe« der 1999er Styriarte zum Anlass, sich zum ersten Mal als Dirigent mit der Musik Richard Wagners zu befassen. Lässt sich auch viel von Wagners Werk unter dem Thema »Liebe« subsumieren, so stehen doch die Opern *Tannhäuser* und *Tristan und Isolde* in dieser Beziehung exemplarisch für sich, sodass es folgerichtig war, Konzertfassungen gerade dieser Werke für Harnoncourts einzigen Wagner-Versuch auszuwählen. Seiner eigenen Dramaturgie folgend, rahmte Harnoncourt seinen Ausflug zu Wagner mit zwei Werken von Komponisten ein, die über die thematische Verknüpfung hinaus enge, aber auch ambivalente Bezüge zu Wagner aufweisen: Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann.

Es ist ein besonderes Glück, zu diesem am 25. Juni 1999 gemachten Mitschnitt des Österreichischen Rundfunks nicht nur die live gesprochenen Kommentare Nikolaus Harnoncourts hören zu können, sondern auch die Möglichkeit zu haben, dank des Nikolaus Harnoncourt Zentrums an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz einen Einblick in seine Dirigierpartituren und dazugehörigen Notizen nehmen und damit noch tiefer in die Gedankenwelt des Dirigenten eindringen zu können. Die entsprechenden QR-Codes finden sich beim Text zum jeweiligen Werk.



Felix Mendelssohn Bartholdys Konzertouvertüre ***DAS MÄRCHEN VON DER SCHÖNEN MELUSINE*** op. 32 entstand 1834. Inspiriert wurde Mendelssohn von der Sage der Melusine – einer geheimnisvollen Wasserfrau, die in vielerlei europäischen Legenden auftaucht. Die bekannteste Version stammt aus dem Mittelalter und erzählt von einer Frau, die nur unter der Bedingung heiraten kann, dass ihr Gatte sie niemals beim Baden beobachtet. Als er dieses Versprechen bricht, verschwindet sie für immer.

Der österreichische Dramatiker Franz Grillparzer hatte 1823 ein Libretto zu Melusine für Beethoven entworfen, doch schließlich war es Conradin Kreutzer, der es ein Jahrzehnt später vertonte. Mendelssohn sah die Berliner Premiere und war nicht begeistert (wie er in einem Brief an seine Schwester Fanny erklärte), aber sie inspirierte ihn dazu, die Erzählung in einer eigenen Konzertouvertüre musikalisch umzusetzen.

Höchst instruktiv sind hier Harnoncourts der Partitur beigeordnete Notizen, in denen er das Werk als paradigmatisch für ein Grundthema des Romantischen beschreibt: die Auseinandersetzung der bürgerlichen Existenz mit dem Fantastischen und der Kunst, die ihre Entsprechung in der Umdeutung der Liebe als Flucht- und Sehnsuchtsort findet. Er stellt die Ouvertüre damit inhaltlich in eine Werkreihe, die sich von *Alcina* und *Medea* über die Undinen- und Melusinenerzählung, *Tannhäuser* und *Tristan* bis hin zu *Rusalka* und *Pelléas et Mélisande* erstreckt.

Die Ouvertüre beginnt mit einem sanft fließenden Thema in den Holzbläsern, das oft als musikalisches Bild des Wassers interpretiert wird – ein leises Plätschern, das an einen klaren Bach erinnert, in dem Melusine lebt. Dieses Thema, das Richard Wagner später in sein Vorspiel zum *Rheingold* übernahm, zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück und verleiht der Musik eine fast ätherische Qualität. Formal orientiert sich die Ouvertüre am klassischen Sonatenallegro: Das einleitende (Wasser-)Thema leitet über zum auftrumpfenden Motiv des mit der Wassernymphe verheirateten Ritters, worauf ein drittes, lyrischeres (Melusinen-)Thema folgt, das als menschlich-emotionale Ebene gedeutet werden kann. Die Durchführung bringt eine dramatische Entwicklung, ehe in der Reprise die Themen wiederkehren und das Stück in einem leisen, beinahe entrückten Schluss ausklingt – als ob Melusine im Wasser versinkt. Stilistisch ist die Ouvertüre typisch für Mendelssohn: klar strukturiert, reich an lyrischen Melodien, mit feiner Instrumentation und einer ausgewogenen Balance zwischen Romantik und Klassizismus. Obwohl es sich um ein frühes Werk handelt, zeigt es bereits seine Meisterschaft im Umgang mit dem Orchester. *Das Märchen von der schönen Melusine* ist somit eigentlich eine symphonische Dichtung, die heute zu den weniger bekannten, aber dennoch hoch geschätzten Orchesterwerken Mendelssohns zählt.

Richard Wagner begegnete dem Gewandhauskapellmeister Mendelssohn 1836, nachdem bereits 1832 seine Konzertouvertüre C-Dur und 1833 seine einzige Symphonie im Gewandhaus aufgeführt worden waren. So sehr Wagner den Dirigenten anfangs bewunderte,

so wenig bedeutete ihm dessen Musik, die ihm zwar »formvollendet« schien, jedoch zu klassizistisch-rückwärtsgewandt. Nach Mendelssohns Tod 1847 wandte sich Wagner vollends von ihm ab und nahm ihn neben Giacomo Meyerbeer als Hauptzielscheibe seiner demagogischen Schrift »Das Judenthum in der Musik«, wo er ihm jegliche schöpferische Kompetenz absprach: »Dieser [Mendelssohn] hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten…«

QR-Code für Harnoncourts Originalpartitur von *Das Märchen von der schönen Melusine*

Der österreichische Kritiker Eduard Hanslick bezeichnete Wagner nach dem Hören des ***TANNHÄUSER*** als »*das größte dramatische Talent* unter den lebenden Tonsetzern« und stellte das Werk auf eine Stufe mit Webers *Freischütz*, Meyerbeers *Hugenotten* und Mendelssohns *Sommernachtstraum*.

»Ein Zug von Pilgern schreitet an uns vorüber; ihr Gesang, gläubig, reuevoll und bußfertig, zur Hoffnung und zur Zuversicht des Heils sich erhebend, nähert sich im Anfange, schwillt dann – wie in nächster Nähe – zum mächtigen Ergusse an und entfernt sich endlich. Abenddämmerung: letztes Verhalten des Gesangs. – Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf; wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des Venusberges, die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. – Von der verlockenden Erscheinung angezogen naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. – Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in wollüstig süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. – Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. – Wie auf einen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erhebt sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne ertrunkenen, mit rasender Gluth umschlingt und in unnahbare Fernen bis in das Reich des Nichtmehrseins mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt wie der Athem unselig sinnlicher Liebeslust über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. – Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigsten Rauschen der erhabensten Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.«

Diese Erläuterung der Ouvertüre zu *Tannhäuser* verfasste Wagner für eine konzertante Aufführung in Zürich, fünf Jahre nach der Dresdner Uraufführung 1845. Ist in der Dresdner Fassung die Venusbergmusik noch Teil des Prologs und begleitet die Szene, in der Tannhäuser von Venus Abschied nehmen will, so wird daraus in der Pariser Fassung von 1861 ein ausgedehntes, fast zehn Minuten langes Ballett, um den Erwartungen des Pariser Publikums an ein »ballet de l'opéra« gerecht zu werden.

Wenige Werke Wagners beschäftigten ihn so lange wie sein *Tannhäuser*. Noch 1883 bemerkte er gegenüber seiner zweiten Frau Cosima, dass er »der Welt noch den Tannhäuser schuldig« sei. Die Ouvertüre und das anschließende Bacchanale, wie die Venusbergmusik in Paris genannt wurde, fasste Wagner frühzeitig in einer Konzertversion zusammen, die später zu einem seiner meistgespielten Werke wurde. Nach dem Skandal der Pariser Uraufführung 1861 sprang Charles Baudelaire mit einer eigenen Deutung des *Tannhäuser* Richard Wagner zur Seite:


WAGNER

»*Tannhäuser* stellt den Kampf der zwei Prinzipien dar, die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erwählt haben, das heißt des Fleisches mit dem Geiste, der Hölle mit dem Himmel, Satans mit Gott. Diese Dualität wird sofort in der Ouvertüre mit unvergleichlicher Geschicklichkeit zum Ausdruck gebracht. Was hat man nicht schon alles über dieses Stück geschrieben! Trotzdem ist anzunehmen, dass es noch Stoff zu vielen Behauptungen und wortreichen Kommentaren liefern wird; denn jedes echte Kunstwerk hat die Eigenheit, eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen zu sein. Die Ouvertüre fasst also den Gedanken des Dramas in zwei Gesängen zusammen, den religiösen und den der Lust geweihten, die, um mich der Ausdrucksweise Liszts zu bedienen, ›hier aufgestellt sind wie zwei Größen, die im Finale ihre Gleichung finden‹. Der Pilgerchor erscheint zuerst, mit dem Ansehen des höchsten Gesetzes, um gleich den wirklichen Sinn des Lebens anzudeuten, das Ziel der ewigen Pilgerschaft, das heißt Gott. Wie aber das innerste Gottesempfinden in jedem Gewissen bald in den Gelüsten des Fleisches untergeht, so erstickt auch der Gesang, der die Heiligkeit vertritt, langsam in den Seufzern der Wollust. Die wahre, furchtbare, überall herrschende Venus spricht schon jetzt zu jeder Fantasie. Wer die fabelhafte *Tannhäuser*-Ouvertüre noch nicht gehört hat, stelle sich darunter nicht etwa den Gesang eines Liebespärchens vor, das die Zeit in der Geißblattlaube totzuschlagen versucht, oder die Sprache eines betrunkenen Haufens, der Gott in der Sprache des Horaz eine Herausforderung entgegenschleudert. Es handelt sich hier um anderes: Echteres und Unheimlicheres. Sanftes Schmachten, von Fieber und Angstanfällen zerrissene Wonnen, Lust in immer neuen Anstürmen, die trotz aller Verheißungen niemals die Begierde stillt, Wahnsinnszuckungen von Herz und Sinnen, die Tyrannei des Fleisches – was immer durch den Klang die Vorstellung der Liebe weckt, wird hier zu Tönen. Endlich gewinnt das religiöse Thema langsam, nach und nach, stufenweise wieder die Oberhand und trägt über das andere einen friedvollen Sieg davon, glorreich wie jener des unwiderstehlichen Wesens über das angekränkelte, zügellose, des hl. Michael über Luzifer.«

QR-Code für Harnoncourts Originalpartitur der *Tannhäuser*-Ouvertüre

QR-Code für Harnoncourts Originalpartitur der Venusberg-Musik aus *Tannhäuser*

In *Tannhäuser* und ***TRISTAN UND ISOLDE*** verfolgt Richard Wagner eine für sein Schaffen zentrale Idee: Die Erlösung durch die Liebe. 1880 sagte er Cosima dazu: »Es ist dasselbe im Venusberg wie im Tristan, hier verliert es sich in die Anmut, dort in den Tod – überall der Schrei, die Klage…« Schwankt Tannhäuser zwischen sinnlicher und christlicher Liebe und wird schließlich durch Elisabeths Tod von seinen Sünden freigesprochen und erlöst, so ist Tristans Konflikt ein anderer: Hier bedarf es eines Zaubertranks, um die gesellschaftlichen Konventionen zu durchbrechen, denen Tristan und Isolde dann schlussendlich doch zum Opfer fallen – die Erlösung findet auch hier erst im Tod und in der Verklärung Isoldes statt: »In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Welt-Atems wehendem All – ertrinken, versinken – unbewusst – höchste Lust!« – das sind ihre letzten Worte.

Wagner, der wie kaum ein anderer Komponist vor oder nach ihm sein Leben in seiner Kunst widerspiegelte und überhöhte, komponierte mit *Tristan und Isolde* eine so glänzende wie auch ergreifende Oper über dramatische Liebe und Ehebruch. Die Inspiration zu diesem Werk ist zugleich banal und romantisch: Während seines Züricher Aufenthalts verliebte sich Wagner in Mathilde, die Gattin seines Mäzens Otto Wesendonck. Die Affäre war von Anfang an zum Scheitern verurteilt, und auch wenn Wagner nach Bekanntwerden der Liaison das Haus, das die Wesendoncks ihm zur Verfügung gestellt hatten, verlassen musste und das Verhältnis mit Mathilde beendete, so blieb ihm ihr Mann trotzdem als Mäzen verbunden und kaufte dem notorisch geldklammen Wagner 1859 die Aufführungsrechte am *Ring des Nibelungen* ab.

Mit dieser biografischen Erklärung sind auch die Hauptpersonen der Oper benannt: Richard Wagner als verboten liebender Tristan, Mathilde als hingebungsvolle Isolde und Otto Wesendonck als am Ende vergebender König Marke. Die in der Oper dargestellte Liebe sollte menschlich bleiben: »R. will keine Pracht und erklärt, wie er sich von solchen Gegenständen wie Lohengrin, Tannhäuser entfernt habe, um der äußeren Pracht ganz zu entbehren und den Menschen ohne jede konventionelle Zutat vorzuführen«, so notierte es Cosima Wagner 1873 in ihrem Tagebuch. Wagner gelingt das – wenn auch äußerlich in ein mittelalterliches Gewand gekleidet – kompositorisch spektakulär: Der Akkord, auf dem die ganze Oper leitmotivisch basiert und der erst am Ende eine Auflösung findet, hat die Musikgeschichte maßgeblich verändert und die Tür zur modernen Musik geöffnet. Für Nikolaus Harnoncourt ist dieser Beginn der Atonalität, also die Abkehr von den bis dato geltenden Kompositionsprinzipien, gleichbedeutend mit der Abkehr von den moralischen Standards der Zeit – wirkliche menschliche Freiheit und Erlösung ist nur mit dem Ablegen gesellschaftlich-moralischer Fesseln erreichbar, wie es Richard Wagners Freund in Dresdner Tagen, der russische Anarchist Michail Bakunin, postulierte und wie es der ehemals auch mit Wagner verbundene Friedrich Nietzsche in seinem Hauptwerk *Also sprach Zarathustra* formulierte, von dem die ersten beiden Bände im Todesjahr Wagners erschienen.

QR-Code für Harnoncourts Originalpartitur von Vorspiel und Isoldes Liebestod aus *Tristan und Isolde*

WAGNER

***REQUIEM FÜR MIGNON*** ist ein faszinierendes, aufgrund seiner Sonderstellung eher selten aufgeführtes Chorwerk, das Robert Schumann 1849 in Dresden komponierte. Als Opus 98b bildet es den Abschluss seines Zyklus *Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon aus »Wilhelm Meister«* – und sprengt diesen Zyklus von Klavierliedern gleichzeitig durch die groß anlegte Besetzung mit Solostimmen, Chor und Orchester.

Johann Wolfgang von Goethes 1795/96 erschienener Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zählte im 19. Jahrhundert zum Kanon des bürgerlichen Selbstverständnisses, auch wenn seine Rezeption nicht ungebrochen war. Die im Roman enthaltene Lyrik wurde auf Goethes Wunsch von Johann Friedrich Reichardt vertont; später komponierten unter anderem Beethoven und Schubert einzelne Gedichte, bis schließlich Schumann mit einer Auswahl aus neun Gedichten einen ersten Zyklus schuf. Ursprünglich trug er sich mit dem Gedanken, *Wilhelm Meister* als Oper zu komponieren, entschied sich jedoch später, lediglich die Gedichte von Mignon, Philine und des Harfners zu vertonen, und schuf damit eine quasi von den Fragmenten auf den ganzen Roman verweisende moderne musikalische Form der Erzählung, bei der die zugrunde liegende Handlung als bekannt vorausgesetzt wird.

Mignon ist neben dem titelgebenden Protagonisten die zentrale Figur des Romans. Sie ist ein geheimnisvolles, androgyn wirkendes Kind, das Wilhelm Meister auf seiner Reise begegnet. Ihre Herkunft bleibt lange unklar, ebenso wie ihre innere Welt, die von tiefer Sehnsucht und Schmerz geprägt ist. Nach ihrem Tod wird sie in einer fast katholisch anmutenden Zeremonie beigesetzt, im Roman ist von Exequien in einem »Saal der Vergangenheit« die Rede – der Begriff Requiem erscheint nicht. Goethes Text orientiert sich an der Gliederung der katholischen Begräbnisfeier, hat aber sonst wenig damit zu tun, sondern ist Ausdruck seiner romantischen Empathie für eine Art pantheistische Ästhetik des Überindividuellen.

Schumanns *Requiem für Mignon* umfasst etwa zwölf Minuten pseudoliturgische Musik, die in sechs Teile gegliedert ist. Der Komponist hält sich streng an den Goethe'schen Text und die damit verbundenen szenischen Anmerkungen: Die beiden Sopran- und Altsolistinnen stellen die um Mignon trauernden Kinder dar, während der Chor sich von der Betrachtung der Toten zum Bekenntnis zu »bildender Kraft« und damit der Rückkehr zum tätigen Leben bewegt, wo »die Liebe mit himmlischem Blick« dem heiligen Ernst begegnet, der »allein das Leben zur Ewigkeit« macht. Wie schon bei den *Szenen aus Goethes Faust*, die über mehrere Jahre hinweg geschrieben wurden und erst 1862 in Köln in ihrer Gesamtheit uraufgeführt wurden (nur der dritte Teil, »Fausts Verklärung«, war noch zu Lebzeiten des Komponisten zu hören), schafft Schumann hier eine völlig neue Gattung, die nicht eindeutig zuzuordnen ist: eine Art imaginäres Musiktheater für den Konzertsaal, mit einem Erlösungscharakter, der sich später dann bei Wagners *Ring* und im *Parsifal* wiederfindet – und den Harnoncourt in seinen Überlegungen zu diesem Konzert als Gegenentwurf zu einer mehr und mehr »entspiritualistischen« und »enttranszendierten« Welt des Egoismus und der missverstandenen Liebe interpretiert.

*Michael Schetelich*

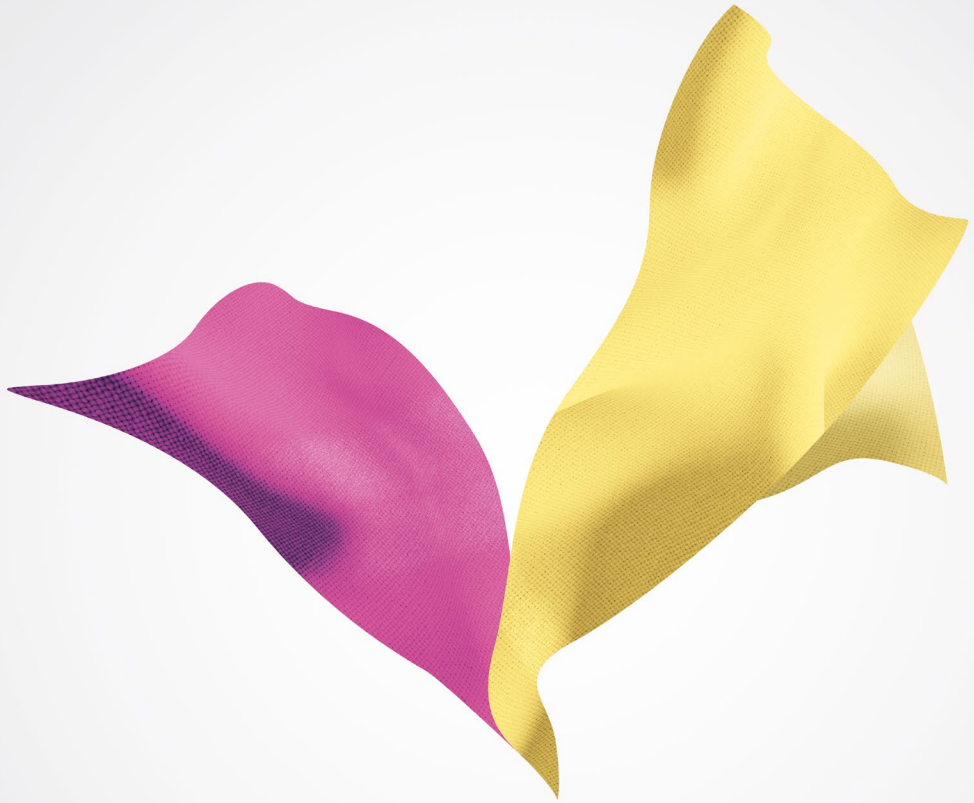
QR-Code für Harnoncourts Originalpartitur des *Requiem für Mignon*



SCHUMANN

NIKOLAUS HARNONCOURTA

REHEARSAL FOR THE STYRIARTE CONCERT IN 1999



G010005604742G